

Hajnalka Nagy

„BEZEICHNEND NICHT, SO AUCH NICHT ZEICHENLOS...“

INGEBORG BACHMANNS VERDACHT GEGENÜBER DEM BEDEUTUNGSWAHN DES ABENDLANDES

In dem *Buch Franza* spricht die weibliche Hauptfigur Franza Ranner über den „Bedeutungswahn“ der „Weißen“, d.h. westlicher, zivilisierter Kulturen, die alles durch Namensgebung, Etikettierung und Katalogisierung in Besitz zu nehmen, zu „kolonisieren“ versuchen. Eine mörderische Praxis, wie sich im Laufe der Geschichte zeigt, die den beobachteten, benannten Anderen zum Objekt einer Fallstudie reduziert:

Man hat mich benutzt, ich bin in einen Versuch gegangen, ein Objekt für den privaten Wissensdurst eines Wissenschaftlers. Körperbau wurde mir festgestellt, Typenlehre, Körperbau und Charakter...¹

Der Bedeutungswahn bedeutet den Primat des Signifikats, des immer Einen der abendländischen Metaphysik, den Bachmann nicht nur aus der Sicht einer zerstörten, ausgegrenzten Frau (z. B. Franza) zu zeigen versucht², sondern auch aus der Sicht einer Dichterin. Die Frage nach der Bedeutungskonstitution wird ein Grundelement ihres poetologischen Programms, das sich auf die Suche nach einer „neuen“ Sprache begibt, die jenseits der Binariät der symbolischen Ordnung die Welt darzustellen vermag. „Schlagt alle Bücher zu, das Abrakadabra der Philosophen, dieser Angstsatyrn, die die Metaphysik bemühen und nicht wissen, was die Angst ist.“³ Das um die 60er Jahre entstandene Fragment *Das Buch Franza* wiederholt hier eine Idee der jungen Dissertantin Bachmann, die ihre „Kritische Aufnahme der Existenzialphilosophie Martin Heideggers“ (1949) mit den folgenden Überlegungen abschließt:

Dem Bedürfnis nach Ausdruck dieses anderen Wirklichkeitsbereiches, der sich der Fixierung durch eine systematisierende Existentialphilosophie entzieht, kommt jedoch die Kunst mit ihren vielfältigen Möglichkeiten in zugleich höherem Maß entgegen.⁴

¹ Bachmann, Ingeborg: *Das Buch Franza*. In: *Das Todesarten Projekt in Einzelausgaben*. Hg. von Monika Albrecht, Dirk Götsche. München: Piper 1998, S. 64.

² vgl. die Studie von Marianne Schuller, die den Prozeß der Entsymbolisierung anhand von Franzas Wüstenerlebnis zeigt: *Wider den Bedeutungswahn. Zum Verfahren der Dekomposition in Der Fall Franza*. In: *Text + Kritik*: Ingeborg Bachmann. München: edition Text + Kritik GmbH 1984, S. 150–155., hier S. 152–153.

³ *Das Buch Franza*, S. 186.

⁴ Bachmann, Ingeborg: *Die kritische Aufnahme der Existenzialphilosophie Martin Heideggers* (Dissertation, Wien). Hg. von Robert Pichl. München: Piper 1985, S. 116.

Dass sich Bachmann mit dieser Feststellung im Sinne Wittgensteins und des Wiener Kreises von einer traditionellen, von Heidegger praktizierten Metaphysik abwendet und einzig in der Kunst eine Möglichkeit der Artikulierung des „anderen Wirklichkeitsbereiches“ (Ethik, Moral, Angst, Sinn der Welt) sieht, ist in den 1959/60 aus Anlass der Begründung der Poetikdozentur an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität gehaltenen *Frankfurter Vorlesungen* ebenfalls ablesbar. *Fragen und Scheinfragen* – so lautet der provokative, Wittgenstein zitierende⁵ Titel der ersten Vorlesung, die zum einen die Säulen der klassischen Literaturgeschichtsschreibung von Grund auf ins Schwanken bringt und zum anderen die gängigen Diskurse über die neuen Möglichkeiten dichterischen Schreibens sowie deren Bemühung mit „Anti-Begriffen“ das „neue“ Gedicht, das „neue“ Denken zu rechtfertigen, auf eine sehr kühne Weise konterkariert. „[I]hre ersten Sätze sind Zerstörung all der Erwartungen, die man mit der Einrichtung der Professur verbunden hatte“ – erkennt Irmela von der Lühe sowohl Ingeborg Bachmanns Stellung als Außenseiterin in Frankfurt als auch die Diskrepanz zwischen dem, was von der Seite der Studenten und Professoren erwartet wurde und dem, was sie tatsächlich zu hören bekamen.⁶ Auch der Bericht einer Journalistin der *Deutschen Zeitung* zeigt diese Diskrepanz auf, unmittelbar nach der letzten Vorlesung (*Literatur als Utopie*), welche von den eifrigen Germanisten der Universität als realer Angriff auf jedwede Literaturwissenschaft betrachtet wurde.

[Die Studenten] wollen Handfestes wissen, sie wollen Rhetorik, sie wollen – Seminar-scheine. Sie werden es ihr nie verzeihen, dass sie es gewagt hat, Zweifel an der Literaturwissenschaft anzumelden. Ihre Fragen an den Seminarsitzungen bewiesen außerdem, wie wenig sie die eigenwilligen Vorlesungen von Ingeborg Bachmann verstanden hatten. [...] Am Pult stand keine Germanistin, da stand eine Dichterin. Sie war für akademische Begriffe total unkonventionell. Sie behandelte in zwangloser Folge Fragen der Literatur, die vielleicht auch sie bewegten.⁷

Dass die Frankfurter Poetikdozentur Bachmanns beinahe in einen Skandal gemündet hat, mag dahingestellt sein. Relevanter scheint, dass heute ihre Essays über die Literatur sehr oft bei der Auslegung ihrer Werke als Stützpunkte oder Kommentare herangezogen werden, ohne Bachmanns Haltung während der Vorlesungen und Seminare mit einzu-beziehen (und hier ist nicht ihr Äußeres gemeint, wie z.B. das Herumhantieren mit Taschentüchern, Brillen, Zigaretten und Manuskript): Eine Haltung, die auf die Verweigerung jeglicher Werkanalysen und jeglichen „Etikettierens“ beharrt. Nein, sie wolle

⁵ Wittgenstein unterscheidet zwischen Sätzen und Scheinsätzen. Laut seiner These sind die Sätze der traditionellen Metaphysik nur Scheinsätze, die über das Wesen der Welt nichts aussagen können.

⁶ von der Lühe, Irmela: Ich ohne Gewähr. Ingeborg Bachmanns Vorlesungen zur Poetik. In: von der Lühe, Irmela (Hg.): *Entwürfe von Frauen in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Hamburg / Berlin: Argument 1982, S. 109.

⁷ Tilliger, Ruth: Alles blieb ungesagt. In: Schardt, Michael (Hg.): *über Ingeborg Bachmann. Rezensionen-Porträts-Würdigungen (1952–1992)*. Rezeptionsdokumente aus vier Jahrzehnten. Paderborn: Igel Verlag 1994, S. 456.

nicht interpretieren⁸, weil wenn sie es tun würde, würde sie genau das unterminieren, worauf sie in den Vorlesungen hinaus wollte: Dem wissenschaftlichen Bild der Literatur als „offizielle Denkmalpflege“ und als „inoffizieller Terror“⁹, oder sogar als etwas Vergangenes und Abgetanes entgegenzuwirken und einen neuen Literaturbegriff zu stiften, der die Literatur als „ein nach vorn geöffnetes Reich von unbekannten Grenzen“¹⁰ begreift, das „keine Zielbänder“ kennt. Bachmann beabsichtigt weder sich in den offiziellen Rahmen der von Germanisten praktizierten Literaturwissenschaft zu begeben, noch ein Werk auf eine Bedeutung hin festzulegen, die während einer Prüfung als Offenbarung aus einem vorgefertigten Materialvorrat wiedergegeben werden könnte. Es gibt doch „kein objektives Urteil über Literatur, nur ein lebendiges.“¹¹ Bachmanns neuartige Annäherung befreit die Literatur von den klassischen Strukturierungen der Literaturgeschichte, von der institutionalisierten „Klassifikationswut“¹² und dem geschlossenen „Einteilungswahn“ und setzt sie als Utopie frei, der nicht nur das „Vergangene und das Vorgefundene“, sondern auch „das Erhoffte, das Erwünschte“ und „das noch Hinzugewinnende“ bereits innewohnen, weil „ihre ganze Vergangenheit sich in die Gegenwart drängt.“¹³

Die „erste und schlimmste“ der Fragen, die an das Wesen der zeitgenössischen Dichtung wirklich rühren kann, ist die nach der „Rechtfertigung“ der schriftstellerischen Existenz.¹⁴ Weil der „Fragwürdigkeit der dichterischen Existenz nun zum ersten Mal eine Unsicherheit der gesamten Verhältnisse gegenüber[steht]“, weil das „Vertrauensverhältnis zwischen Ich und Sprache und Ding schwer erschüttert [ist]“¹⁵, fängt die Problematik des Schreibenden mit dem „Konflikt mit der Sprache“ an: „die abstrakten Worte [...] zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze“ – zitiert Bachmann aus dem Brief des Lord Chandos von Hofmannsthal, um die brennende Problematik sprachlicher Untauglichkeit veranschaulichen zu können. Auf diese Weise verknüpft sie mit dem neuen Literaturbegriff die Konzeption einer „neuen Sprache“ und eines „neuen Gedichtes“, die nun in ihren Grundzügen zu charakterisieren wären, ohne in die Falle des Adjektivs „neu“ zu gehen und sich von der Gegenbewegung der verschiedenen Richtungen des „Alogischen, Absurden, Grotesken, anti, dis- und de-“ verführen zu lassen. Weil „[d]as Wunschbild der Aliteratur gehört eben auch in die Literatur [...] eine Aliteratur findet innerhalb der Literatur statt.“¹⁶ Mit dem zitierten Text von Hofmann-

⁸ nein, ich möchte nicht interpretieren In: Tilliger 1994, S. 457.

⁹ Bachmann, Ingeborg: Literatur als Utopie. In: Bachmann, Ingeborg: Werke in 4 Bänden. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. Bd. 4. München / Zürich: Piper 1978, S. 258.

¹⁰ Ebd., S. 258.

¹¹ Ebd., S. 259.

¹² So Bachmann über Literaturkritiker in dem Interview mit Kuno Raeber, Januar, 1963. In: Bachmann, Ingeborg: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Hg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München / Zürich: Piper 1991, S. 41.

¹³ Ebd., S. 259.

¹⁴ Bachmann, Ingeborg: Fragen und Scheinfragen. In: Bachmann: Werke. Bd. 4., S. 186.

¹⁵ Ebd., S. 188.

¹⁶ Bachmann: Literatur als Utopie. In: Bachmann: Werke. Bd. 4., S. 260.

sthal beginnt für Bachmann eine „Abwendung vom Ästhetizismus“¹⁷ und eine radikale Zuwendung an etwas, was sie als neues Denken beschreibt:

Denn die wirklich großen Leistungen dieser letzten fünfzig Jahre, die eine neue Literatur sichtbar gemacht haben, sind nicht entstanden, weil Stile durchexperimentiert werden wollten, weil man sich bald so, bald so auszudrücken versuchte, weil man modern sein wollte, sondern immer dort, wo vor jeder Erkenntnis ein neues Denken wie ein Sprengstoff den Anstoß gab – wo, vor jeder formulierbaren Moral, ein moralischer Trieb groß genug war, eine neue sittliche Möglichkeit zu begreifen und zu entwerfen.¹⁸

Die Literatur und die Sprache kann daher nicht „formal“ an sich neu gestaltet werden, wie das die Vertreter des *l'art pour l'art* wünschten, sondern sie können lediglich von Innen, d.h. durch einen moralischen Antrieb, verändert werden. Nicht nur die Gedanken von Karl Kraus – „Alle Vorzüge einer Sprache wurzeln in der Moral.“ –, die Bachmann in der zweiten Vorlesung zitiert, sondern auch die von Robert Musil hallen in der oben zitierten Textstelle wider. Bachmann hebt in ihrem Essay *Ins tausendjährige Reich* (1954) von Musils Opus *Der Mann ohne Eigenschaften* das „theoretisch anmutende Unternehmen“ hervor, das Denken und Handeln mittels „einer neuen Moral“ und „eines neuen Glaubens“ zu reaktivieren.¹⁹ Musil „macht sich nicht auf schmerzliche Suche nach dem verlorenen Glauben und der verlorenen Moral, sondern experimentiert mutig [...] an der Entfesselung geistiger Atomenergie und macht Kräfte frei“²⁰. An diesen neuen Geist, an diese neue Moral denkt Bachmann, wenn sie die neue Sprache in *Fragen und Scheinfragen* als „ein[en] moralische[n], erkenntnishafte[n] Ruck“²¹ definiert und einem rein formalen Ästhetizismus gegenüberstellt. Dieser „moralische“ Antrieb „vor aller Moral“ besitzt eine Stoßkraft, die das dichterische Denken in die einzig gute Richtung schleudert, die von Wortwahl über Stil bis hin zu den Problemkonstanten alles bestimmen wird. Die neue Sprache muss „eine neue Gangart haben, und diese Gangart hat sie nur, wenn ein neuer Geist sie bewohnt.“²² Das Wort „Gangart“, das sich als ständiges Fortbewegen und Suchen versteht, verbindet in einem Begriff das Denken, das Sprechen und das Gehen und lässt als ein im Moralischen fundiertes Richtungsnehmen sowohl die Schriftsteller als auch die Literatur in ein neues, d.h. utopisches Rechtsverhältnis mit der Sprache treten:

Denn dies bleibt doch: sich anstrengen müssen mit der schlechten Sprache, die wir vorfinden, auf diese eine Sprache hin, die noch nie regiert hat, die aber unsere Ahnung regiert und die wir nachahmen.²³

¹⁷ Bachmann: *Fragen und Scheinfragen*. In: Bachmann: *Werke*. Bd. 4., S. 188.

¹⁸ Ebd., S.191.

¹⁹ Bachmann, Ingeborg: *Ins tausendjährige Reich*. In: *Werke*. Bd. 4., 1978, S. 25.

²⁰ Ebd., S. 25.

²¹ Bachmann: *Fragen und Scheinfragen*. In: Bachmann: *Werke*. Bd. 4., S. 192.

²² Ebd., S. 192.

²³ Bachmann: *Literatur als Utopie*. In: Bachmann: *Werke*. Bd. 4., S. 270.

In diesem Sinne wird selbst die Literatur in ein ständiges Unterwegssein gezwungen, unterwegs zu der „neuen Sprache“, die sich „an einem Ziel [orientiert], das freilich, wenn wir uns nähern, sich noch einmal entfernt.“²⁴ Die von der dichterischen „Ahnung“ gesteuerte Bewegung „auf diese eine Sprache hin“ bestimmt grundlegend Bachmanns Richtungs*poetik*, die trotz der Unrealisierbarkeit („Wir besitzen [die neue Sprache] als Fragment“²⁵) auf das Weitergehen und Weiterschreiben beharrt.

Was aber impliziert eine Literatur als Utopie, was eine neue Sprache, die das Denken und Handeln reaktiviert? Wie soll Poesie sein, damit die Realität von der Sprache und durch die Sprache repräsentiert und verändert werden kann? In den *Frankfurter Vorlesungen* gibt Bachmann nur die Stichworte an, die in dem Schriftsteller als „utopische Existenz“ die „utopische“ Voraussetzung der Werke sehen²⁶, oder die die Poesie als Brot definieren, die „scharf von Erkenntnis und bitter von Sehnsucht sein [muss], um an den Schlaf der Menschen rühren zu können“.²⁷ Was Bachmann darunter versteht, wie sie die Menschen aus ihrem Schlaf herausführen mag, ist sowohl in dem radikalen Ton ihrer Werke, in deren ununterbrochenen An- und Aufrufungen eingeschrieben als auch in ihrer Rede zur Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar* (1959) detailliert ausgelegt. Dort bezeichnet die Autorin als eine der wichtigsten Aufgaben des Schriftstellers, den Schmerz nicht zu leugnen, sondern ihn wahrzuhaben und wahr zu machen, damit den Menschen „die Augen aufgehen“:

Alle Fühler ausgestreckt, tastet er [der Schriftsteller] nach der Gestalt der Welt, nach den Zügen des Menschen in dieser Zeit. Wie wird gefühlt und was gedacht und wie gehandelt? Welche sind die Leidenschaften, die Verkrümmungen, die Hoffnungen...?²⁸

Bachmanns Poetik ist folglich eine, die den Menschen die Wahrheit zumuten will und dafür immer bereit ist bis zum Äußersten zu gehen, die Grenzen zu überschreiten. Grenzüberschreitung ist in diesem Sinne eine poetische Notwendigkeit, die Voraussetzung dessen, was sie utopisches Schreiben nennt. Nicht zufällig findet sie für dieses literarische Unternehmen ein Vorbild im österreichischen Autor Robert Musil und dessen Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*, der in der inzestuösen Beziehung von Ulrich und Agathe an einem „anderen Zustand“ als Grenzübertritt experimentiert, in dem die konventionellen Gesellschaftsstrukturen ihre Gültigkeit verlieren und sich „alle Formen“ auflösen. „Musils Richtbilder“ – so Bachmann – „zwingen uns, nachzudenken, genau zu denken und mutig zu denken“ und führen uns „aus einem schablonenhaften und konventionellen Denken“²⁹ hinaus. Musils Held Ulrich, der mit dem „Möglichkeitssinn“ versehen, die alten moralischen Werte der Gesellschaft als „Funktionsbegriffe“ entlarvt und dadurch auf die Gefährdung eines Denkens „in geschlossenen Ideologien“, das „di-

²⁴ Bachmann, Ingeborg: Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar. Rede zur Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden. In: Werke. Bd. 4., 1978, S. 276.

²⁵ Bachmann: Literatur als Utopie. In: Bachmann: Werke. Bd. 4., S. 271.

²⁶ Ebd., S. 271.

²⁷ Bachmann: Fragen und Scheinfragen. In: Bachmann: Werke. Bd. 4., S. 197.

²⁸ Bachmann: Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar. In: Werke. Bd. 4., S. 276.

²⁹ Bachmann: Ins tausendjährige Reich. In: Werke. Bd. 4., S. 28.

rekt zum Krieg führt“³⁰ aufmerksam macht, kann gerade jene „Zumutung“ realisieren, die Bachmann von den neuen literarischen Werken erwartet.

Bachmanns Texte zeichnen sich ebenfalls durch den Zerstörungswillen der erstarrten Gesellschaftsstrukturen aus, der sich mit einer bisher unbekannten Kühnheit und Rückhaltlosigkeit zu Wort meldet. Das verwendete Vokabular, mit dem diese radikal neue Richtung angegeben wird, ist oft durch einen aggressiven, militanten Stil gekennzeichnet und ist auch für die Jugendgedichte Bachmanns charakteristisch, wie für das Gedicht *Hinter der Wand* (1948–53), dessen Titel das dichterische Sprechen, das das gut strukturierte System der „Pfeiler“ zu durchbrechen sucht, bereits hinter die Härte und Festigkeit gesellschaftlicher Institutionen (Wand) setzt:

Ich fliege, denn ich kann nicht ruhig gehen,
Durch allen Himmel sichere Gebäude
Und stürze Pfeiler um und höhle Mauern.
Ich warne, denn ich kann des Nachts nicht schlafen,
Die anderen mit des Meeres fernem Rauschen.
Ich steige in den Mund der Wasserfälle,
Und von den Bergen lös ich polterndes Geröll.³¹

Dass an dieser Radikalität auch zehn Jahre nichts ändern können, belegt eine Szene des Romanfragments „*Das Buch Franza*“, in der Franza mit ihrem Kopf gegen die harte Mauer einer Pyramide schlägt und mit ihrem wiederholten Nein! Nein! der verfestigten Ordnung der Väter entgegentritt.

Demgemäß gilt als Hauptfragestellung von Bachmanns Hörspielen und ersten Erzählungen, wie sich das Individuum dem gesellschaftlichen Zwang gegenüber behaupten kann, wie die alte, auf das Gesetz des Nom du Père³² – d.h. des Logos und der symbolischen Bedeutungen – zentrierte Ordnung überwunden und zerstört werden kann, ohne unwiderruflich außerhalb der Welt zu geraten. Die Hörspiele *Der gute Gott von Manhattan* (1957) oder *Die Zikaden* (1954) zeigen die Gefahren des vollkommenen Austrittes aus dem Kreislauf der Welt. Hier muss Robinson die Absurdität seines Rückzugs aus der Welt neu bedenken, dort muss eine aus der „neuen Welt“ stammende junge Dame, Jennifer geopfert werden, damit ihr ekstatisches Liebesgefühl die Welt nicht aus ihrer gewohnten Bahn wirft. Das Hörspiel *Die Zikaden* variiert mit ironischem Unterton den Topos der Inselutopien: Schauplatz und Zeitangabe des Hörspiels sind modellhaft, indem sie zwar einen „Ausnahmestand“ bezeichnen, aber diesen mit einem negativen Zeichen besetzen. Im Mittelpunkt steht eine von Wasser umgebene Insel, deren Bewohner von absurden Wunschbildern geplagt sind. Auf der Insel ist die Zeit in Bewegungslosigkeit eingefroren: es ist Mittag, außer Robinson, Benedikt und dem Gefangenen ist jeder in tiefem Schlaf. Nur der Gesang der Zikaden ist als Warnzeichen zu hören. Die

³⁰ Ebd., S. 27.

³¹ Bachmann, Ingeborg: *Hinter der Wand*. In: Bachmann: Werke. Bd. 1., S. 15.

³² Bezeichnung von Jacques Lacan. Laut seiner Theorie basiert die symbolische Ordnung der patriarchalen Gesellschaft auf dem Namen des Vaters also auf dem Gesetz des symbolischen Vaters.

Dialektik von Robinson und dem Gefangenen zeichnet den Gegensatz von den Ideen der Freiheit vs. Gefangenschaft, Austritt aus der Welt vs. Rückkehr in die Welt antagonistisch nach. Das Ende des Hörspiels stellt anhand des von Platon geprägten Mythos der Zikaden die bitteren Konsequenzen des Austrittes aus der Ordnung dar:

Denn die Zikaden waren einmal Menschen. Sie hörten auf zu essen, zu trinken und zu lieben, um immerfort singen zu können. Auf der Flucht in den Gesang wurden sie dürrer und kleiner und nun singen sie, an ihre Sehnsucht verloren-verzaubert, aber auch verdammt, weil ihre Stimmen unmenschlich geworden sind.³³

Diesem „Zikaden-Schicksal“ wird eine in der Gesellschaft geglückte, sinnvolle Tätigkeit gegenübergestellt: „Willst du nicht aufstehen und sehen, ob diese Hände zu gebrauchen sind? [...] Such nicht zu vergessen! Erwinnere dich und der dürre Gesang deiner Sehnsucht wird Fleisch!“³⁴ Das mit den Inselbewohnern geteilte Los des Erzählers beleuchtet nicht nur die Sinnlosigkeit des Austrittes, sondern macht auf die Gefahren einer „Kunst für sich“, ohne moralischen Hintergrund aufmerksam.³⁵ Diese Erkenntnisse nehmen Bachmanns später entstandene Essays vorweg (die genannten Frankfurter Vorlesungen, Kriegsblinden-Preisrede), die zwischen *littérature engagée* und *littérature pure* ein „drittes Kunstverständnis“ suchen³⁶, das eine kritische Zuwendung zu gesellschaftlichen Fragen voraussetzt und eine soziale Aufgabe für den Schriftsteller bestimmt, nämlich „seine Zeit zu repräsentieren, und etwas zu präsentieren, für das die Zeit noch nicht gekommen ist.“³⁷ Der meistzitierte Satz der Kriegsblinden-Preisrede dokumentiert die bittere Erkenntnis von der Notwendigkeit der Rückkehr in die Ordnung: „Es ist auch mir gewiß, daß wir in der Ordnung bleiben müssen, dass es den Austritt aus der Gesellschaft nicht gibt und wir uns aneinander prüfen müssen.“³⁸ Der Schriftsteller kann nur eines tun: „im Widerspiel des Möglichen mit dem Unmöglichen“³⁹ jenen Moment aufgreifen, in dem die Grenzen der Welt flüchtig werden, in dem die auf dem festen, sozialen Gebäude der Welt entstandenen Risse die fortwährend strömende Kontinuität der Zeit zum Stocken bringen und in dieser chronothopischen Spalte die Grenzen der Welt für einen Augenblick überschritten werden, um den Traum der „neuen Welt“ und der „neuen Sprache“ zu verwirklichen.

Von jenem Punkt an, wo die Hauptfigur der Erzählung *Das dreißigste Jahr* erkennt, dass die Entstehung einer neuen Weltordnung ohne eine neue Sprache nicht realisierbar

³³ Bachmann, Ingeborg: Die Zikaden. In: Werke. Bd.1., S. 268.

³⁴ Ebd., S. 267. Vgl. die Überlegungen der namenlosen Hauptfigur der Erzählung *Das dreißigste Jahr*: Er suchte nach einer Pflicht, er wollte dienen. Einen Baum pflanzen. Ein Kind zeugen. In: Werke. Bd. 3., S. 106.

³⁵ Vgl. auch Weigel, Sigrid: Ein Ende mit der Schrift, ein anderer Anfang. Zur Entwicklung von Ingeborg Bachmanns Schreibweise. In: Text + Kritik: Ingeborg Bachmann. München: edition Text und Kritik GmbH 1984, S. 63.

³⁶ Weigel 1984, S. 60.

³⁷ Bachmann: Fragen und Scheinfragen. In: Bachmann: Werke. Bd. 4., S. 196.

³⁸ Bachmann: Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar. In: Werke. Bd. 4., S. 276.

³⁹ Ebd., S. 276.

ist („Keine neue Welt, ohne neue Sprache.“), wird die Problematik der Zerstörung des alten Welt- und Wertsystems als sprachliche Problematik in den Prosawerken behandelt. Weil die „Schändlichkeit“, die „Vorurteile – Rassenvorurteile, Klassenvorurteile, religiöse Vorurteile“ „durch das Fortbestehen der Worte festgehalten“⁴⁰ werden, soll das Wort als Bezeichnendes, das Logos als Grundstein der symbolisch-logozentrischen Ordnung zerstört werden, damit nicht nur die Dinge, sondern auch die Namen verschwinden können. Die alte, phrasenhafte Gaunersprache ist ungeeignet, authentische Gefühle, Wahrheiten oder die Logik, „auf der die Welt gehängt ist“, wiederzugeben. So impliziert der Austritt aus der bestehenden Ordnung einen Austritt aus den Sinngebungen und Bedeutungszuweisungen, die die abendländische Kultur in ihrer Gefangenschaft halten. Dieses sprachliche Problem, die Welt ohne sich des begrifflichen Apparats der patriarchalischen Ordnung zu bedienen und gleichzeitig in der Ordnung zu bleiben, dokumentiert bereits ein frühes Gedicht, in dem das lyrische Ich das Fehlen eines entsprechenden Wortes beklagt und sich selbst fragt: „Wie soll ich mich nennen? / Ohne in anderer Sprache zu sein?“⁴¹. Die Frage nach den Möglichkeiten der Benennung der Welt, ohne wiederum dichotomisch gesetzte Gegensätze und Kategorien zu stiften, zieht sich paradigmatisch durch Bachmanns gesamtes literarisches Oeuvre. Das Gedicht *Ihr Worte* (1961) artikuliert modellhaft dieses Grundparadoxon der Bachmannschen Poetologie in einer einzigen Zeile – „bezeichnend nicht, so auch nicht zeichenlos!“ –, die die Möglichkeit einer „neuen“ Sprache demgemäß in dieser „nicht bezeichnenden“ Zeichenhaftigkeit der Sprache sieht, d.h. in der Zerstörung der Dualität des sprachlichen Zeichens und in der „Erschütterung der Subjekt-Objekt-Beziehung“⁴². Das Gedicht, in dem die Worte aufgefordert werden, „zu ihrer Wahrheit zu kommen“⁴³, artikuliert den „Verdacht“⁴⁴ des Schriftstellers gegenüber der phrasenhaften Sprache der Gesellschaft.

IHR WORTE!

Ihr Worte, auf, mir nach!,
und sind wir auch schon weiter,
zu weit gegangen, geht's noch einmal
weiter, zu keinem Ende geht's.

Es hellt nicht auf.

Das Wort
wird doch nur
andere Worte nach sich ziehen,

⁴⁰ Bachmann, Ingeborg: Das dreißigste Jahr. In: Werke. Bd. 2., S. 132.

⁴¹ Bachmann, Ingeborg: Wie soll ich mich nennen? In: Werke. Bd. 1., S. 20.

⁴² Interview mit Alois Rummel, 25. November 1964. In: Bachmann: Wir müssen wahre Sätze finden, S. 49.

⁴³ Gespräch über das Gedicht *Ihr Worte* mit N.N., 1961. In: Bachmann: Wir müssen wahre Sätze finden, S. 25.

⁴⁴ Ich weiß noch immer wenig über Gedichte, aber zu dem wenigen geht der Verdacht. Verdächtige dich genug, verdächtige die Worte, die Sprache. In: Ebd., S. 25.

Satz den Satz.
So möchte Welt,
endgültig,
sich aufdrängen,
schon gesagt sein.
Sagt sie nicht.

Worte, mir nach,
daß nicht endgültig wird
– nicht diese Wortbegier
und Spruch auf Widerspruch!

[...]

Ins höchste Ohr nicht,
Nichts, sag ich, geflüstert,
zum Tod fall dir nichts ein,
laß, und mir nach, nicht mild
noch bitterlich,
nicht trostreich,
ohne Trost
bezeichnend nicht,
so auch nicht zeichenlos –

Und nur nicht dies: das Bild
im Staubgespinst, leeres Geroll
von Silben, Sterbenswörter.

Kein Sterbenswort,
Ihr Worte!⁴⁵

In der zweiten Frankfurter Vorlesung (*Über Gedichte*) registriert Bachmann in den Gedichten von Nelly Sachs eine „Bewegung aus Leiderfahrung“ und zählt diese zum Grundzug jener „neuen Gedichte“, die nach dem zweiten Weltkrieg ein „neues Rechtsverhältnis zwischen der Sprache und den Menschen herzustellen“ vermögen.⁴⁶ Das der Freundin und Dichterin gewidmete Gedicht versucht folglich ganz im Sinne von Sachs und Celan den Austritt aus der symbolisch-logozentrischen Ordnung durch das „Hinausführen“ der Worte aus den konventionellen Denkmustern, aus der tradierten Wech-

⁴⁵ Bachmann, Ingeborg: Ihr Worte. In: Werke. Bd. 1., S. 162–163.

⁴⁶ Bachmann, Ingeborg: Über Gedichte. In: Werke. Bd. 4., S. 208. Dass Bachmann sich – wie auch andere Dichter – gezwungen sah, in ihrer Poetik gegen das im Jahre 1949 berühmt gewordene Verdikt von Adorno (nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, sei barbarisch) zu argumentieren, kann eine weitere Motivation ihrer Suche „nach einem neuen Rechtsverhältnis“ bilden. Die Gedichte des ersten Lyrikbandes *Die gestundete Zeit* nehmen doch gerade das Leben nach dem zweiten Weltkrieg genau ins Visier und hören nicht auf, auf den latent fortsetzenden Kampf des Alltags hinzuweisen. (vgl. die Überlegungen von Höller, Hans: Ingeborg Bachmann. Das Werk: Von den frühesten Gedichten bis zum Todesarten-Zyklus. Frankfurt: Hain 1993, S. 19.)

selbeziehung von Wort und Ding sowie aus dem Automatismus der alten Konstellation von Wort und Welt zu verwirklichen. Solange die Worte ihre dringende Aufgabe nicht erfüllen können, solange sie die Welt mit einer einzigen Bedeutung zu benennen vermögen, müssen sie „immer weiter“, „zu keinem Ende“ gejagt werden. Das lyrische Ich, das die Worte nach sich ziehend die Welt verlässt, hofft noch darauf – anders als das Gedicht *Keine Delikatessen* – mit diesem haltlosen Gestus die Falle erstarrter Konstellationen überwinden und das Gedicht selbst vor der „bezeichnenden Bedeutungsfestlegung“ retten zu können. Um zu verhindern, dass die Welt „endgültig gesagt“ wird, sind die als „Sterbensworte“ bezeichneten Dichterworte oder die „Staubgespinnst“ genannten dichterischen Bilder, die als „leeres Geröll von Silben“ die Wirklichkeit nicht mehr erfassen können, gezwungen, die (Text)Welt zu verlassen. Während das lyrische Ich mit seinen Worten die Welt der Benennungen hinter sich lässt, enthüllt sie die unumgehbare Verselbstständigung menschlicher Sprache: Das Wort zieht eine Reihe anderer Worte nach sich, ohne deren Wert zu schätzen. So wird die Welt zum „erstarrten Einzelfall“ ihrer Möglichkeiten, anstatt ein Kompendium „abertausender“ Möglichkeiten zu sein. Die Wörter sind zum Verstummen aufgerufen („Sagt sie nicht.“), wodurch Schweigen als der „reinste Zustand“ des Dichterdaseins anzusehen wäre.⁴⁷ Auch eine negierende Haltung („Spruch auf Widerspruch“) kann nur noch als die andere Seite derselben Problematik betrachtet werden, wie auch die Begriffe von „Aliteratur“, „Antistück“, „Anti-Roman“⁴⁸ notwendigerweise, trotz ihrer Verneinung, innerhalb des Systems und daher ungeeignet bleiben, eine vollkommen neue, revolutionäre Herangehensweise und eine neue Richtung der Literatur einzuschlagen. Jedwede bis jetzt praktizierte Äußerungsform dichterischen Sprechens wird abgelehnt: Über keines der Gefühle, über keine der Angelegenheiten des Herzens, nichts über Tod und Leben sollte geschrieben werden. Durch die Fülle aneinander gereihter Gegensatzpaare werden die „Art und Weise“, die Beschaffenheiten eines Gedichtes abgelehnt („nicht mild, noch bitterlich, nicht trostreich, ohne Trost“), während sowohl die Dualität der Antithesen (vgl. die Negationen wie Antistück, Anti-Roman!), als auch die Tradition der Antithesenbildung *ad absurdum* geführt werden, indem mit der „klassischen“, grammatischen Negationsformel von „weder...noch“ gebrochen wird. Ein „neues“ Gedicht, auf das Bachmann insistiert, sollte „bezeichnend nicht“, aber auch „nicht zeichenlos“ sein, dem „Ausdruck einen neuen Stellenwert geben“⁴⁹, folglich ein solches Gebilde zustande bringen, das Paul Celan in seinem Lyrikband *Sprachgitter* praktizierte: die Metaphern auslöschend, jeden Bezug zwischen den Worten und der Welt hart überprüfend und „neue Definitionen“ stiftend.⁵⁰ Das rein formale, ästhetische Gedicht als „Fingerübung“, „Affektiertheit“ und „Basstelei“ wird radikal abgelehnt, zugunsten eines ethisch-moralischen Imperativs, d.h. „jene[s] Vorfeld[es], in dem von jedem neuen Schriftsteller die Maßstäbe von Wahrheit und

⁴⁷ Vgl. Musik und Dichtung. In: Werke. Bd. 4., S. 60.

⁴⁸ Vgl. Fragen und Scheinfragen bzw. Literatur als Utopie.

⁴⁹ Interview mit Josef-Hermann Sauter, 15. September, 1965. In: Bachmann: Wir müssen wahre Sätze finden, S. 60.

⁵⁰ Vgl. über Gedichte, S. 216.

Lüge immer neu errichtet werden müssen.“⁵¹ Bachmanns literarische Zielsetzung ist ähnlich der von Musil oder der von Kafka: „Wenn das Buch, das wir lesen, uns nicht mit einem Faustschlag auf den Schädel weckt, wozu lesen wir denn das Buch?“⁵². Solange die Worte die „Falle binärer Oppositionen“ nicht vermeiden können, müssen sie weiter, immer weiter getrieben werden. Dies ist aber ebenfalls jenes fortwährende Unterwegssein, das sein Ziel gerade in diesem Gehen findet, das sich in die Richtung des „fabelhaften Kontinents“ fortbewegt. Das Gedicht folglich präsentiert in diesem Sinne nicht nur die Zerschlagung der Realitätsbezüge der Worte, auch nicht das Gejagt-Sein des Dichters, sondern auch ein utopisches Gedicht *par excellence*, das gerade die ihm gesetzten Grenzen immer wieder weiter verschiebt und in dieser Fortbewegung eine neue Gangart findet.

Das Gedicht, *Keine Delikatessen* (1963), das mit der Auslöschung des „eigenen Teiles“ dem dichterischen Schaffen ein unwiderrufliches Ende setzt, sieht dort, wo *Ihr Worte* noch eine Möglichkeit der Rettung des Gedichts als Ausdrucksform gefunden hat, nur noch eine Unmöglichkeit.

KEINE DELIKATESSEN

Nichts mehr gefällt mir.

Soll ich
eine Metapher ausstaffieren
mit einer Mandelblüte?
die Syntax kreuzigen
auf einen Lichteffect?
Wer wird sich den Schädel zerbrechen
über so überflüssige Dinge –

Ich habe ein Einsehen gelernt
mit den Worten,
die da sind
(für die unterste Klasse)

Hunger
Schande
Tränen
und
Finsternis.

Mit dem ungereinigten Schluchzen,
mit der Verzweiflung
(und ich verzweifelte noch vor Verzweiflung)
über das viele Elend,
den Krankenstand, die Lebenskosten,
werde ich auskommen.

⁵¹ Ebd., S. 206.

⁵² Ebd., S. 210–11.

Ich vernachlässige nicht die Schrift,
sondern mich.
Die andern wissen sich
Weißgott
mit den Worten zu helfen.
Ich bin nicht mein Assistent.

Soll ich
einen Gedanken gefangen nehmen,
abführen in eine erleuchtete Satzzeile?
Aug und Ohr verköstigen
Mit Worthappen erster Güte?
Erforschen die Libido eines Vokals,
ermitteln die Liebhaberwerte unserer Konsonanten?

Muß ich
mit dem verhakelten Kopf,
mit dem Schreibkrampf in dieser Hand,
unter dreihundertnächtigem Druck
einreißen das Papier,
wegfegen die angezettelten Wortopern,
vernichtend so: ich du und er sie es

wir ihr?

(Soll doch. Sollen die anderen.)

Mein Teil, es soll verloren gehen.⁵³

Im Grunde genommen werden hier dieselben „Fingerübungen“ abgelehnt, an denen die Autorin in ihren *Frankfurter Vorlesungen* immer wieder Zweifel hegte, die als reine, ästhetische Formen die Fragen des menschlichen Daseins (Hunger, Schande, Tränen und Finsternis) unberührt lassen. Metapher, Syntax und die schönen Wortbilder, die auch im Gedicht selbst vorgeführt werden (z.B. „mit einer Mandelblüte ausstaffieren“, „auf einen Lichteffect kreuzigen“), werden als „überflüssig“ angesehen. Gegenüber diesen „Wortopern“ stehen die Worte „für die unterste Klasse“ durch Zeilenzäsur streng voneinander getrennt, entblößt. Es sind Begriffe, die ohne eine Metapher zurechtkommen. Beim genauen Hinsehen handelt es sich nicht nur um die Untauglichkeit dichterischer Bilder, sondern um die Unzulänglichkeit des sprechenden Ich. Während sich andere mit dichterischen Mitteln zu helfen wissen, ist die Beziehung zwischen dem lyrischen Ich und dem Wort schwer erschüttert: „Ich bin nicht mein Assistent“. Nicht nur die dichterische Arbeit an sich wird verweigert (das Kopfzerbrechen über Worte, Metaphern, Vokale und Konsonanten), sondern auch der Zugang zu den Anderen erscheint unmöglich: Die Bezeichnungen „ich du und er sie es“ treten als bloße Personalpronomen hervor, in ihrer rein grammatikalischen Funktion. Der letzte Satz, der sich wiederum durch eine

⁵³ Bachmann, Ingeborg: Keine Delikatessen. In: Werke. Bd.1., S. 172–173.

Zeilenzäsur vom anderen Textteil abhebt, formuliert eine endgültige Absage an jenen subjektiven Teil, der früher zu den „Wortopern“ neigte. Wie das Gedicht *Ihr Worte*, so zeichnet sich auch *Keine Delikatessen* durch eine grundlegende, aus der Differenz zwischen Form und Inhalt resultierende Doppelbödigkeit aus. Indem die von den anderen als „Leckereien“ konsumierten Wortbilder von feinster Natur als „leere Hülsen“ entlarvt werden, wird die hinter der Maskerade des zeitlos Schönen verborgene Bildersprache „zerschrieben“⁵⁴ und ihr eine auf das Minimale reduzierte, „entblößte“ Sprache mit grammatischen Formeln und Substantiven entgegengesetzt. Das Gedicht beantwortet rückblickend die Frage des Gedichtes der jungen Bachmann *Entfremdung*: „Was soll nur werden? [...] Soll ich mich aufmachen, mich allem wieder nähern?“⁵⁵ mit einer Negation: „(Soll doch. Sollen die anderen.) / Mein Teil, es soll verloren gehen.“

Der Austritt aus dem Automatismus der Sinnzuweisungen menschlicher Sprache ist in den Erzählungen des Bandes *Das dreißigste Jahr* (entstanden zwischen 1956–57, erschienen 1961) Grundlage der „Gefangenschaft“ des Individuums im ewig gleichen Kreislauf der Welt. Die Texte, die ein enges Verhältnis zwischen *Ordnung* (patriarchalische Gesellschaft), *Geschlecht* (genealogische Abstammung) und *Sprache* (die Sprache als Logos, als Grundstein der Metaphysik und der abendländischen Kultur dient dazu, die Menschen in der Ordnung zu halten) setzen⁵⁶, verbinden die Unzulänglichkeit der normierten, floskelhaften (Gauener) Sprache des Alltags mit der allgemeinen Problematik der Befreiung aus der ebenfalls normierten, auf geerbten Verhaltensregeln und Denkmustern ruhenden Gesellschaftsordnung.

Ich denke politisch, sozial und noch in ein paar anderen Kategorien und hier und da einsam und zwecklos, aber immer denke ich in einem Spiel mit vorgefundenen Spielregeln und einmal vielleicht auch daran, die Regeln zu ändern. Das Spiel nicht. Niemals!⁵⁷

Als Gefangener des Spiels muss der namenlose Protagonist von *Das dreißigste Jahr* feststellen, dass der Austritt aus der bestehenden Ordnung und aus der „Gauersprache“ notwendigerweise mit der Geburt einer neuen Sprache sowie eines neuen, von dem sozialen Spiel unberührten Menschentypus einhergeht. Der Protagonist der Erzählung *Alles* könnte bereits mit dieser Erkenntnis eine neue Richtung mit seinem neugeborenen Kind einschlagen. Um diesen neuen Menschentyp erschaffen zu können, müsste er jedoch sein Kind nicht nur von der Gesellschaft fernhalten und es in die Natur zurückführen, sondern es auch vor den traditionellen Bedeutungszuweisungen retten:

Hatte ich es, zum Beispiel, nicht in der Hand, ihm die Benennung der Dinge zu verschweigen, ihn den Gebrauch der Gegenstände nicht zu lehren? Er war der erste

⁵⁴ Ein von Bachmann verwendetes Wort in Bezug auf ihre dichterische Schreibweise: da kann ein Schriftsteller sich nicht der vorgefundenen Sprache, also der Phrasen bedienen, sondern er muß sie zerschreiben. Interview mit Ekkehart Rudolph, 23. Mz 1971. In: Bachmann: *Wir müssen wahre Sätze finden*, S. 84.

⁵⁵ Bachmann, Ingeborg: *Entfremdung*. In: *Werke*. Bd. 1., S. 13.

⁵⁶ Weigel 1984, S. 71.

⁵⁷ Bachmann: *Das dreißigste Jahr*. In: Bachmann: *Werke*. Bd. 2., S. 102.

Mensch. [...] Sollte ich ihm die Welt nicht überlassen, blank und ohne Sinn? Ich mußte ihn ja nicht einweihen in Zwecke und Ziele, nicht in Gut und Böse ...⁵⁸

Obwohl das Experiment zum Verstummen und Tod führt, wird das rätselvolle, beziehungslose und unentzifferbare Gesicht des Kleinkindes als *tabula rasa*, als eine mögliche Utopie festgehalten: Elf Jahre später findet eine, als „Mädchenfrau“ bezeichnete, alterslose Protagonistin, Beatrix, im zweiten und letzten Erzählband *Simultan* (1972) ebenfalls in der Bedeutungs- und Beziehungslosigkeit ihres „ausdruckslosen und maskenhaften Gesichtes“ den Ausweg aus der „grauenhaften Normalität“ der Gesellschaft, während sie sich in einem Spiegel beobachtet und sich selbst als ein „unverstandenes Kunstwerk“ apostrophiert, an dem „die Bedeutungen keine Bedeutungen hatten“.⁵⁹ Mit der Wiederholung des ausdruckslosen Gesichtes in dieser späten Erzählung gelingt Bachmann nicht nur eine *Repräsentation*, die in den Gedichten unmöglich geworden ist, sondern auch eine Rückkehr zu dem Anfang ihrer Poetologie, die schon immer um diese nicht-bezeichnende Zeichenhaftigkeit kreiste: eine Rückkehr zu einer unvollendeten Erzählung *Portrait von Anna Maria* (entstanden zwischen 1955–57), die wiederum die Unmöglichkeit der Repräsentierbarkeit eines Menschen, d.h. die Unmöglichkeit der Festlegung eines Sachverhaltes auf ein einziges Bild hin, zum Thema macht. In der Undarstellbarkeit der janusköpfigen Natur der Künstlerin Anna Maria, in der Verweigerung jeglichen Wirklichkeitsbezuges wird einerseits jene Unfähigkeit des Schreibenden präsent, die Bachmann für die Werke nach 1945 als charakteristisch ansieht, nämlich die Wirklichkeit mit Worten decken zu können [s. das erschütterte Verhältnis zwischen Wort, Welt und Dichter], andererseits eine neue Möglichkeit gefunden, die Welt ohne endgültige Bedeutungsfixierung zu repräsentieren:

Ich starrte das Bild an, hob es ganz nah an die Augen, aber ich konnte mich nicht erinnern, dieses Gesicht je gesehen zu haben. Mein Denken setzte aus und dann wieder ein mit dem Gedanken: Das ist nicht Anna Maria! – „Aber das ist doch Anna Maria“, sagte überrascht mein Freund...⁶⁰

Die Erzählung *Unter Mördern und Irren* verleiht der Thematik unmöglicher Portraitierung eine andere Facette: Hier kann nur ein Karikaturist das wahre Gesicht des Bösen (die ihre Nazivergangenheit unverschämt verbergenden, immer noch in Leitpositionen sitzenden Figuren von Haderer, Ranitzky und Bertoni) treffend nachzeichnen.⁶¹ Vor dem Hintergrund der zwei letztgenannten Erzählungen ist der Dialog zwischen den verschiedenen Texteinheiten (Prosawerke, Gedichte und Essays), vor allem aber zwischen den frühen und späten Erzählungen einleuchtend: Eine, wiederum im Jahre 1972 entstandene Erzählung *Ihr glücklichen Augen* bietet einen letzten, verborgenen Berührungspunkt der Texte an und fasst zugleich Bachmanns poetisches Programm gegen den „Bedeutungswahn“ abendländischen Denkens zusammen:

⁵⁸ Bachmann, Ingeborg: Alles. In: Bachmann: Werke. Bd. 2, S. 143.

⁵⁹ Bachmann, Ingeborg: Probleme, Probleme. In: Bachmann: Werke. Bd. 2, S. 349.

⁶⁰ Bachmann, Ingeborg: Portrait von Anna Maria. In: Bachmann: Werke. Bd. 2, S. 57.

⁶¹ Siehe Bachmann: Unter Mördern und Irren. In: Bachmann: Werke. Bd. 2, S. 163–168.

In einer Welt von Alibis und Kontrollen rätselt Miranda – natürlich nicht an einem Welt-rätsel, an nichts von Bedeutung. Nur: will dieser Umriß Herr Langbein sein, oder will er es nicht sein? Es bleibt ein Geheimnis. Wo alle sich Klarheit verschaffen wollen, tritt Miranda zurück, nein, diesen Ehrgeiz hat sie nicht, und wo andere Geheimnisse wittern, hintenherum und hinter allem und jedem, da gibt es für Miranda nur ein Geheimnis auf der ihr zugewandten Seite. Es genügen ihr zwei Meter Entfernung, und die Welt ist bereits undurchdringlich, ein Mensch undurchdringlich.⁶²

Die Botschaft der Erzählung, die nicht zufällig Georg Groddeck gewidmet wurde⁶³, ist wiederum doppeldeutig. Auf der einen Seite kann der den ganzen Text durchziehenden ironischen Tonfall kaum übersehen werden, der die Anstrengungen Mirandas, vor der Grausamkeit der Welt in eine Scheinwelt des Schönen zu flüchten und „[i]mmer das Gute im Auge behalten“ zu wollen, einer erbarmungslosen Kritik unterzieht und zum Hinschauen und Wahrnehmen aufruft. Nicht zufällig beschwört die Erzählung die Rede zur Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden herauf, die auf die Notwendigkeit des Sehens und Wahrnehmens aufmerksam macht.⁶⁴ Hier die Blinden, die angesprochen und ermuntert werden, „in der Dunkelhaft der Welt nicht [aufzugeben] und nicht [aufzuhören], nach dem Rechten zu sehen“, dort eine ‚Zersichtige‘, die sich zwar der enttäuschenden Wirklichkeit zu entziehen versucht, der aber „die Augen aufgehen“ müssen, um das eigene Lebensrätsel lösen zu können. Dass die Erkenntnis zugleich mit einer Schmerz- und Leiderfahrung verbunden ist, geht sowohl aus der Rede als auch aus der Erzählung deutlich hervor, was aber an der Notwendigkeit des Wahrnehmens nichts ändert. Auf der anderen Seite wird Mirandas Begabung, die Eigenartigkeit und Undurchdringlichkeit der Mitmenschen bewahren zu können, als utopisches Potential beibehalten. Hier wird nichts „endgültig gesagt“, nichts eindeutig als Zeichen erkannt, nicht zwischen Gutem und Bösem unterschieden, keine Namen gegeben, und vor allem niemand durch einen „mörderischen Scharfblick“ in Besitz genommen.⁶⁵ Erreicht ist hier der Zustand, nach dem die Protagonisten der frühen Erzählungen gestrebt haben: der Austritt

⁶² Bachmann, Ingeborg: *Ihr glückliche Augen*. In: Bachmann: *Werke*. Bd.2., S. 361.

⁶³ Wahrscheinlich hat Bachmann in der Erzählung auf eine These des Arztes Groddeck in seinem Essay *Vom Sehen, von der Welt des Auges und vom Sehen ohne Augen* Bezug genommen, die zwischen Sehstörungen und Verdrängung einen engen Zusammenhang voraussetzt: der Sehakt (enthält) in sich nicht bloß das Sehen des Sichtbaren sondern ebenso das Nichtsehenwollen von Sichtbarem, das Verdrängen dessen, was gesehen werden könnte. Zitiert nach Duser, Ingeborg: *Die Choreographie der Differenz*. Ingeborg Bachmanns Prosaband *Simultan*. Köln / Weimar / Wien: Böhlau 1994, S. 89.

⁶⁴ Ingeborg Duser (S. 50).

⁶⁵ Ingeborg Duser setzt die zwei Frauenfiguren (Stasi und Miranda) durch die Sehmetapher einander diametral entgegen: Stasi, mit ihrem Scharfblick mit dieser photographisch genauen, illusionslosen Optik vertritt die mörderische Praxis der Gesellschaft, die die Blicke als symbolische Mordwaffen einsetzt. Damit repräsentiert sie ebenfalls das Kunstprinzip des Realismus. Demgegen über vermag die kurz- und zersichtige Miranda die Wirklichkeit zu malen und die Aura der Menschen wiederzugeben. Diese Haltung entspricht mit ihrem utopischen Potenzial dem Schönheitsprinzip der Romantik, deren Legitimität aber immer wieder durch Risse, so Duser, untermauert wird. Duser 1994 S. 33., 93., 109.

aus dem gesellschaftlichen Imperativ des Benennens, Ausgrenzens, Unterscheidens und eine Rückkehr zu einem „mimetischen Vermögen“, das – im Sinne von Walter Benjamin – den Dingen der Welt die verlorene „Aura“ zurückzugeben vermag, und zu einer „Wortmagie“, die die utopische Haltung von Miranda in ihrem Namen (*'mirari'* als *'stauen'*, *'bewundern'*) zu kodieren weiß: Der Imperativ des Romans *Malina* „Stauend leben!“, dem ein impliziter Aufruf zum Utopismus innewohnt, erhält in der Erzählung seine Aktualisierung.

Die Verweigerung der herkömmlichen Bedeutungskonstitution ist ein Aspekt der multidimensionalen Thematik der „dekonstruktiven“ Schreibweise Ingeborg Bachmanns. Das offene Ende der Texte, der intertextuelle Dialog mit anderen Autoren, die Zerstörung der traditionellen Erzähleinheiten, wie des sprechenden Ichs, des Raumes, der Zeit und der Fabel, sowie die Neuinterpretation von alten literarischen Topoi und Mythen bilden weitere Facetten einer Schreibweise, die die fundamentalen Werte westlichen Denkens hinterfragt. Die oben erwähnten Texte, die auf einer Zeitachse dargestellt, von der verblüffenden Gleichzeitigkeit ihrer Entstehung zeugen (gemeint sind hier vor allem die *Frankfurter Vorlesungen*, die Erzählungen aus dem Band *Das dreißigste Jahr*, das Gedicht *Ihr Worte* und der Essay *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar*), können belegen, wie Bachmann, sich der utopischen und subversiven Kraft ihrer Schreibpraxis bewusst, durch dieses Zugleich von „Fülle“ und „Leere“ und durch die *semantische* Neubesetzung von traditionellen, vorgefundenen Bildern, Motiven und Wirklichkeitskonzepten, das hermetisch geschlossene System des Logozentrismus zu öffnen, die in den frühen Anfängen der Metaphysik wurzelnde Spaltung von Subjekt und Objekt aufzulösen und nicht zuletzt die auf binären Oppositionen beruhenden Denkmuster des Abendlandes in Frage zu stellen vermag.